

| | |
|------------------|---|
| Title | Ludwig Tiecks Shakespeare-Studien |
| Sub Title | ルートヴィヒ・ティークのシェイクスピア研究 |
| Author | 毛利, 真実(Mori, Mami) |
| Publisher | 慶應義塾大学独文学研究室 |
| Publication year | 2003 |
| Jtitle | 研究年報 (Keio-Germanistik Jahresschrift). No.20 (2003. 3) ,p.293- 306 |
| JaLC DOI | |
| Abstract | |
| Notes | |
| Genre | Departmental Bulletin Paper |
| URL | https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN1006705X-20030331-0293 |

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

Ludwig Tiecks Shakespeare-Studien

MOURI, Mami

I

Tiecks Shakespeare-Studien zu erfassen, ist kein leichtes Unterfangen, da ihre wahre Bedeutung nicht auf dem Gebiet wissenschaftlicher Kritik beruht. Tieck hielt Shakespeare für eine universale Erscheinung. Shakespeare verkörperte für ihn wie kein anderer zugleich Natur und Poesie. In der heutigen Shakespeare-Forschung sind die Studien Tiecks nicht mehr wegzudenken. Jedoch befindet sich die Tieck-Forschung auch nicht gerade in der Blüte. Walter Schmitz klagt: „Ein institutionelles Zentrum im deutschen Sprachraum fehlt der Tieck-Forschung bis heute; der Etablierungsgrad der Tieck zugeneigten Forscher war - mit wenigen Ausnahmen (Robert Minder, Marianne Thalmann) - gering; im Fachdiskurs konstituierte sich langfristig kein Kreis von Tieck-Spezialisten, und die Spezialforschung war zumeist in Laufbahnschriften verwiesen; Kontinuität und Einbindung in übergreifende Diskussionszusammenhänge wollten sich so nicht einstellen.“¹⁾ Die Schlegel-Tieck Übersetzung von Shakespeares Werken erfreut sich jedoch noch immer an Beliebtheit. Sie hat auch Anteil am Erfolg der Aufführung von Mendelssohns *Der Sommernachtstraum* in Sanssouci. Auch von dieser Tatsache her, verdient Tiecks Leistung mehr Beachtung.

Tieck befaßte sich in seiner Jugendzeit sehr intensiv mit Shakespeare. „Ich lebe und webe jetzt im Shakespeare - ich habe ihn noch nie so fleißig als itzt [jetzt] studiert; in acht Tagen habe ich mir den ganzen *Sturm* abgeschrieben und trage nun eine Menge Lesarten und Bemerkungen zusammen - ich studiere mich auch jetzt mehr in seine Sprache hinein -“²⁾ Tiecks Zugang zu Shakespeare erfolgte in

erster Linie durch die Sammlung des Stoffes. Sammlung und Kollation sind nicht nur als eine Eigentümlichkeit des 18. Jahrhunderts zu sehen, sie standen auch bei den deutschen Romantikern im Blickpunkt des Interesses. Tiecks Bibliothek umfaßte 36000 Bände, eine reiche Auswahl, die er somit ständig zu Verfügung hatte. Anhand Shakespeares studierte er die Technik der psychologischen Schilderung, die er später auch in seinem Werk *Phantasmus* verwendete. Ebenso ist die Begründung des Kunstmärchens als einen seiner glänzenden Verdienste anzusehen. Wie trug Tieck zur Shakespeare-Rezeption bei? Seine aufführende Rolle zu suchen, ist ein zentrales Thema in diesem Aufsatz.

II

Tieck erachtete die beginnende Shakespeare-Rezeption im 18. Jahrhundert für den Anfang einer Erneuerung des deutschen Theaters. Lange Zeit hindurch gab es in Deutschland kein festes, größeres Theater, doch bestand bei vielen der Wunsch nach einem ständigen Theater. 1769 scheiterte ein Plan, in Hamburg ein für Deutschland vorbildliches Theater zu errichten, und doch kam es unter Schröder 1785-1798 zu einer Blüte des Theaters.³⁾ Er etablierte Shakespeares Dramen auf deutschen Bühnen, unter seiner Leitung stiegen die jährlichen Einnahmen beträchtlich. Der Einfluß Shakespeares auf deutsche Bühnen ist unermeßlich. Auch Tiecks Beiträge waren von Bedeutung. Zwar stammen viele von Tiecks Shakespeare-Studien aus der Zeit kurz vor seinem Tod, doch galt sein Interesse stets der Bühne. Tiecks Shakespeare-Philologie wurde bis heute vielfacher Kritik unterzogen. So schreibt zum Beispiel Friedrich Gundolf: „Das ganze Tieckische Wesen ist die Ausbildung des romantischen Urgefühls durch den Kontakt mit Shakespeare, im Grund also das Produkt des großen Mißverständnisses.“⁴⁾ Oder Michael Hiltcher: „Tieck ist kein analytischer Denker. Er arbeitet vielmehr assoziativ, hat große Scheu vor wissenschaftlichen Abhandlungen.“⁵⁾ Tieck selbst gesteht A.W. Schlegel in einem Brief: „[Ich] bin in allen kritischen Sachen, die ich schreibe, immer noch so verlegen und ängstlich, das Dichten ist viel leichter.“⁶⁾ Wie Hiltcher schreibt, *trockene* philologische Abhandlungen langweilten Tieck. Er interessierte sich für ein anderes Gebiet,

nämlich das Verhältnis zwischen dem Schauspieler und dem Publikum. Dies zeigt sich schon in der Abhandlung *Über Shakespeares Behandlung des Wunderbaren*, die Tieck 1792 als 19-jähriger verfasste. Shakespeares Dramaturgie bezauberte den jungen Tieck, er analysierte sie in 12 Abteilungen. In dieser Abhandlung stellt er Shakespeare als echten *Volksdichter* dar, der nicht für den *Pöbel*, aber für das *Volk* geschrieben habe. Sein Augenmerk richtete sich auf den psychischen Prozess, der durch den Fortgang der Handlung gegeben ist. Dabei galt seine Wertschätzung vor allem der Wirkung des *Wunderbaren*. Was Tieck an Shakespeare mit größtem Interesse verfolgte, war eben die Art, das *Wunderbare* zu inszenieren.

Was ist nun dieses *Wunderbare*? Der Begriff war nicht neu. Bereits um 1740, schon bevor die Romantiker mit ihren Tätigkeiten begannen, führten Bodmer und Breitinger mit Gottsched darüber eine heftige Debatte.⁷⁾ Tiecks Aufsatz basiert auf dieser Debatte. „Seine (Shakespeares) wunderbare Welt besteht daher nicht aus den Römischen oder Griechischen Gottheiten, oder aus unwirksamen allegorischen Wesen, die man vor ihm, und selbst noch zu seiner Zeit, häufig auf dem Theater sah, obgleich die Zuschauer durch diese an die übernatürlichen Wesen gewissermaßen gewöhnt waren; sondern als Volksdichter ließ er sich zu der Tradition seines Volks hinab.“⁸⁾ Diese Ansicht Tiecks beruht auf der Meinung, daß der wahre Wert der Dramen Shakespeares nicht in der Befolgung der Regeln liege. Tieck betont Shakespeares Genie unter dem Blickpunkt, daß *Shakespeares Behandlung des Wunderbaren* vortrefflich sei. „Jeder Leser wird beim ersten Anblick auf die Bemerkung geführt sein, daß das Wunderbare im *Macbeth* und *Hamlet* dem Wunderbaren im *Sturm* und *Sommernachtstraum*, durchaus unähnlich sei.“ (TS,1,S.687) Er führte an, daß man Shakespeares Wunderwelt in zwei Bereiche teilen könne; Licht und Schatten, Feenwelt und Geisterwelt. Des weiteren weist er darauf hin, daß der Zweck des Trauerspiels Furcht und Mitleid sei. „Die Tragödie ist das Gebiet aller hohen Affekte, der Extreme der Leidenschaften; die Aufmerksamkeit des Zuschauers muß immer auf einen Punkt geheftet bleiben, jede Zerstreung tut der Wirkung des Stückes Schaden. [...] Ich habe aber eben zu zeigen gesucht, daß das Wunderbare im *Sturm* und

Sommernachtstraum eben dadurch wahrscheinlich werde, daß die Aufmerksamkeit des Zuschauers nicht zu lange auf einem Punkt geheftet bleibe;“. (TS,1,S.709) Tieck liegt es nicht nur am Vergleich der beiden Welten des Wunderbaren, er versuchte grundsätzliche Unterschiede in der Technik aufzuzeigen. Dies war eine damals neue Betrachtungsweise, die nicht nur Unterschiede in den Darstellungswelten zum Thema hat, sondern vor allem auch Vorgänge im Zuschauer. Zum damaligen Zeitpunkt erfreuten sich Tiecks Abhandlungen noch keiner großen Wertschätzung. Ihm gelang es aber selbst, seine vorzüglichen Analysen praktisch in seine Werke umzusetzen. „Die ganze Welt von Wunderbarem ist es, die unsre Phantasie in manchen Träumen so lange beschäftigt, wo wir auf eine Zeit lang ganz die Analogie unsrer Begriffe verlieren, und uns eine neue erschaffen, und wo alles diesen neuerworbenen Begriffen entspricht.“ (TS,1,S.693) Tieck verbindet die Wunderwelt mit der Welt des Traums. Er führte sein Studium fort, und er schrieb die zweite wichtige Abhandlung, *Briefe über Shakespeare* (1800). In dieser Abhandlung analysierte er die Rolle der Allegorie. Und er behauptete, daß das alte allegorische Drama von Shakespeare erneuert würde. Worauf gründet diese Meinung?

III

Zunächst möchte ich mich der Geschichte der Shakespeare-Kritik zuwenden. Es gehört zu den abgedroschenen Redensarten der klassischen englischen Shakespeare-Kritik, wie sie von Ben Johnson oder Samuel Coleridge vertreten wurde, daß Shakespeare klassischen Gesetzen nicht folgte. Die neue Wertschätzung von Shakespeares *Unregelmäßigkeiten* wurde zum Wendepunkt zwischen der klassischen und der romantischen Shakespeare-Kritik. Gerade die *Unregelmäßigkeiten* bewiesen Shakespeares *Natur* und *Genie*. Bei den Romantikern waren es das *Phantastische* und das *Wunderbare*, was an Shakespeares Werken die größte Beachtung fand. Die meisten Romantiker des ausgehenden 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, darunter Tieck, Novalis, Eichendorff, E.T.A. Hoffmann usw., sahen sich davon beeinflusst.

In England fand Shakespeare bereits vor Bodmer und J.J.Breitinger unter

einem ähnlichen Gesichtspunkt Beachtung. Darunter zum Beispiel Nicholas Rowe und Joseph Addison. Rowe fungierte als Herausgeber und erster Biograph Shakespeares. Er benutzte den *vierten Folio*, fügte seine Interpretationen hinzu und publizierte Shakespeares Werke 1709 in 8 Bänden. In der Vorrede preist er Shakespeares Einbildungskraft und Phantasie. Sein Augenmerk richtet sich auch auf die übernatürlichen Elemente in Shakespeares Dramen und er vertritt die Meinung, daß es unmöglich sei, Shakespeares Werke nach dem Regelwerk des Aristoteles bzw. den diesem entsprechenden griechischen Dramen zu beurteilen. Dafür brauche man ein neues Maß. Auch Joseph Addison, der Rowe in dieser Denkart folgte, befreite sich von der klassischen Shakespeare-Kritik und zeigte starkes Interesse am Phantastischen in Shakespeares Werk. Die klassische Shakespeare-Kritik nahm in England deutlich ab, doch blieb sie vor allem in Frankreich noch weitere Zeit bestehen. Voltaire (François -Marie Arouet) kritisierte Shakespeare in den Vorreden zu *Essai sur la Poésie épique* (1727), *Oedipe* (1730). u.s.w.

Voltaire bemerkte Shakespeares *Genie*, welches er auch als erhaben betrachtete, er vertrat jedoch gleichzeitig die Meinung, daß Shakespeare keinen Geschmack und keine Kenntnisse der Regeln besessen hätte. Englische Herausgeber und Autoren verteidigten Shakespeare, wie zum Beispiel Samuel Johnson, der Shakespeares Werke 1765 in 8 Bänden publizierte, oder Elizabeth Montagu, die sich in ihrem *Essay on the Writings and Genius of Shakespeare* gegen Voltaire wandte, und bemerkte, daß die Klassik und das Einhalten von Regeln nicht die Angelegenheit eines Genies seien. Von Klassikern wie Corneille, die Voltaire mit Lob bedachte, meinte sie, daß sie unfruchtbar wären. Sie weist auch auf die bedeutende Rolle des *Übernatürlichen* in Shakespeares Handlungsentwicklung hin. Somit kam man in England in dieser Art der Shakespeare Rezeption den deutschen Romantikern des 18. Jahrhunderts zuvor.

Shakespeares Dramen wurden in der Mitte des 18. Jahrhunderts ins Deutsche übersetzt. Lessing vertrat die Ansicht, daß der englische Dramatiker mit den französischen zu vergleichen sei. In seinem unvollendeten Meisterstück, der *Hamburger Dramaturgie* (1767-1768), hebt er die Übereinstimmung von

Handlung und handelnden Personen, die Glaubwürdigkeit der Ereignisse, deren nachvollziehbare Motivation und die konsequente Durchführung des Handlungsverlaufes hervor. Wieland übersetzte Shakespeare in den *22 Dramen Shakespeares* (1762-1766) in Prosa.⁹⁾ Johann Eschenburg, Professor an der Universität Göttingen, übernahm die Arbeiten Wielands und leistete nicht nur einen weiteren großen Beitrag zur Shakespeare-Rezeption in Deutschland, sondern brachte auch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts der philologischen Shakespeare-Forschung einen neuen Aufschwung. Seine Privatbibliothek enthält eine umfangreiche Sammlung bezüglich Shakespeare, seine Kenntnisse gingen jedoch auch noch wesentlich darüber hinaus. Durch Eschenburg wurde das romantische Shakespeare-Verständnis erst möglich. Eschenburg förderte auch Tiecks englische Studien in Göttingen, und redete ihm zu, nicht von der Shakespeare-Forschung zu lassen.

IV

Tieck wünschte sich eigentlich zur Bühne. Von Kindheit an besuchte er mit seinem Vater häufig die Theater in Berlin. An mehreren Bühnen kamen damals auch ausländische Schauspiele zur Darbietung. Durch seinen Schulfreund Hensler wurde er Reichard vorgestellt, in dessen Salon er seine Kenntnisse erweitern konnte. Reichards Salon war der lebhafteste in Berlin und Treffpunkt für viele begabte Menschen. Reichard komponierte Opern und Symphonien, ab 1775 war er als königlicher Musikdirektor tätig. In Kommentaren behandelte er auch politische Probleme, und sein Salon war ein Sammelplatz für die neuesten Nachrichten aus der Geisteswelt, der Literatur und Kunst. Die Erfahrungen, die Tieck dort sammeln konnte, wurden für ihn zukunftsweisend. In Berlin vollendete Reichard seine italienische Oper *Le feste galanti* und überreichte sie dem damaligen königlichen Musikdirektor Johann Friedrich Agricola. Sein erstes Konzert wurde im Palais Potsdam veranstaltet. Damals wurden in erster Linie italienische Opern dargeboten. Friedrich der Große und die Hofleute wünschten es so. Reichards Ziel war es, eine deutsche Oper zu schaffen, und er konnte vorerst seinen Willen nach Reform durchsetzen. Jedoch machten seine Bemühungen letztlich nicht die gewünschten Fortschritte, und sein glühender Eifer, die deutsche Musik zu

reformieren, wurde nie ganz befriedigt. Mangelnde Erfolge in eigener Sache brachten ihn dazu, vermehrte Kontakte zu anderen Künstlern und Denkern zu suchen. Auf diese Weise entstand der Salon, dessen Lebhaftigkeit und Atmosphäre ganz auf Reichards Persönlichkeit beruhte. Tieck konnte dort auf allen Gebieten Wissen erlangen. In Reichards Haus spielte Tieck mit Freunden mehrere Schauspiele von Lessing und Shakespeare, bei Reichard bekam er eine Sprechausbildung, und mit großem Eifer studierte er J.J.Engels' *Mimik*.

Tiecks Interesse für Schauspiele ließ nicht nach. Er spielte mehrere Dramen mit seinen Freunden; Die Rolle von Königen und Fürsten passte zu Wackenroder wegen seines ernsten Wesens, Toll und Hensler übernahmen die jugendlichen Helden, Bothe die Greise, Vierung und Piesker spielten die komischen Rollen. Sowohl im Trauerspiel als auch im Lustspiel spielte Tieck die schwierigsten Charaktere. Zuerst wurde in Tiecks Haus oder im Tiergarten gespielt. Nachdem Tieck Reichard kennengelernt hatte, wurde Reichards Haus zum Aufführungsort. Sie bauten die Bühne, bereiteten die Kostüme und Requisiten. Reichards Frau und ihre beiden jüngeren Schwestern zeigten großes Interesse an den Spielen, und sie beteiligten sich in der Folge auch daran, was auch einen Aufschwung für die Aufführungen bedeutete. Auf diese Weise wuchs Tiecks Interesse für die Bühne immer weiter an.

Im Frühling 1792 wurde Tieck in eine höhere Lehranstalt, die Universität in Halle, aufgenommen. Nach seinem Umzug stand er mit Wackenroder in regem Briefwechsel. Dieser Briefwechsel wurde bedeutungsvoll nicht nur für sie, sondern insgesamt für deutsche romantische Schule. In den Briefen finden sich mehrere der Ansichten der Romantiker bereits im Keime enthalten. „Ich forderte von der Natur Ersatz für die verlorenen Stunden und erhielt ihn - ich war wirklich einmal glücklich. [...] - Rührend ist mir immer der Untergang des Mondes; er senkt sich so still, so bescheiden, einem Größern Platz zu machen, voll so ruhiger Scham; und doch ist es als könnte man ihm die tiefe Kränkung ansehen, daß er weichen muß, daß er nicht mehr, nicht heller glänzen kann - ach, verzeih! Du siehst, wie ich heut[e] zum Schwärmen aufgelegt bin.“ (12. Juni 1792. Günzel, S.105) An den Umgang mit den Kommilitonen in Halle konnte sich Tieck jedoch nicht gewöhnen. Er führte ein einsames Leben. Durch Spaziergänge fand er

Freude an der Schönheit der Natur; der blaue Himmel, der Mondschein auf der stillen Oberfläche des Wassers, das Bellen eines Hundes in der Ferne, der balsamische Duft tausender Blumen, die Ruhe im Wald, der Gesang der Vögel, zitternde Lichter auf den Bäumen, kühle frische Luft u.s.w. Er fühlte die Natur mit seinen fünf Sinnen. „Tieck übersetzt eine konventionell gesehene Figur in eine gehörte, die vom Bellen des Hundes und vom Vogellied musikalisch begleitet wird.“¹⁰⁾ Thalmann sieht Tiecks Schreibweise in Naturbeobachtung begründet. Die Natur sprach zu ihm, er fing es auf und schrieb. Tiecks Ausdruck folgt den Empfindungen seiner Sinne. Diese Feinsinnigkeit kommt auch in seinen Shakespeare-Forschungen zum Vorschein. Tieck schätzte Shakespeares Beschreibung der Natur. Er übernahm diese Technik auch in sein Werk. Die Vereinigung mit der Natur war von größter Bedeutung für die deutschen Romantiker. Neben Shakespeare fanden sich auch bei anderen englischen Dichtern herausragende Naturbeschreibungen. Bei Aufführungen in Deutschland wurden diese zum größten Problem. Das Problem lag beim deutschen Zuschauer. Gundolf zeigte, daß das Verständnis für Natur in der Dichtung nicht so ausgeprägt war. „All jene Unberechenbarkeiten des Menschen und der Natur hat kein anderer in solchem Umfang, solcher Tiefe und mit solcher Freiheit in dichterischen Ausdruck verwandelt wie er. Das geheime Geisterreich, das für die Romantiker den Sinn des Weltgeschehens unmittelbarer aufschloß, hat kein Dichter so offenbart wie Shakespeare.“ (Gundolf, S.331) Tiecks Talent, die *Natur* zu schildern, zeigt sich in seinen Werken, z.B. in Pucks Rede in *Die Sommernacht*: „Hier sind die Blumen von des Felsen Fuß / Am Wasserfall, und hier die rote Blume. / Sieh, unverschüttet glänzt in ihr / Der purpurrote Tau wie ein Rubin.“ (TS, I, S.21) Seine Kunstmärchen sind voll von Natur. Seine Übersetzungen von Shakespeares Dramen richten ihre Aufmerksamkeit auf die Beschreibung der Szene, den Klang der Rede. Shakespeare benutzte Reime. Tieck übersetzte weniger die Bedeutung der Wörter als deren Klang; z.B. in Shakespeares *Tempest*, „Come unto these yellow sands. / And then take hands: Court'sied when you have, and kiss'd. / [...] Foot it featly here and there; / And sweet sprites, the burden bear.“¹¹⁾ Diese Rede *Ariels* ist gereimt. In einer solchen Szene zeigen sich die Fähigkeiten des

Übersetzers.

„Still ist das Meer,- / Nun flieget hieher / Und schwärmt auf dem blühenden Ufer umher! / Bei freundlichen Küssen / Tanzt Arm in Arm, / Mit flüchtigen Füßen...“(TS,1,S.738) Ihm lag daran, die Reime zu erhalten. *Ariel* hat wichtigen Anteil daran, die Zuschauer in die wunderbare Welt zu führen, sie ist eine Fee, die auf der wundervollen Insel wohnt. Ihre gereimte musikalische Rede verdient große Aufmerksamkeit. Tieck meinte in einer seiner Abhandlungen, er schätze Shakespeares Behandlung der übernatürlichen Wesen, der Feen und Geister. „Durch die Charaktere *Ariels* und *Calibans* erschafft Shakespeare vorzüglich diese ganze wunderbare Welt um uns her; sie sind gleichsam die Wächter, die unsern Geist nie in das Gebiet der Wirklichkeit zurücklassen:“ (TS,1, S.695)

V

Auch Zwiegespräche sind eine Stärke Tiecks. In seinem Kopf stehen Spieler und Zuschauer einander immer gegenüber; wie kann der Schreiber die Seelen der Zuschauer berühren, wie ihnen Visionen und Phantasien vermitteln? Dies war sein ständiges Thema. Wie konnte er die dazu nötige Feinsinnigkeit erwerben? Wohl auch durch den Vortrag von Shakespeares Werken vor vielen Hörern in seinem Haus. Der Schauspieler Pius Alexander Wolff schreibt in einem seiner Briefe: „Das beste Theater in Deutschland ist jetzt in ihrem Zimmer, an ihrem runden Tisch, bei 2 Lichtern, das dritte ist noch zuviel. Das ist Ensemble, Stil, Harmonie, Inspiration, Humor und alles, was wir nur wünschen können;“ (16.November 1820. LL,S.161) Das Haus stand in Kreuzgasse Nr. 521 am Dresdner Altmarkt. Dort veranstaltete er des Abends Vorlesungen. Unter den Hörern war z.B. auch Andersen, als er sich auf der Durchreise befand. Tieck begriff Shakespeares Dramen nicht nur durch Lesen sondern vor allem durch Spielen. Der Klang der Sprache, die Art und Weise die Vorstellung aufzubauen, die Bewegung der Seelen. Wie reagieren die Zuschauer auf ihn? Dies alles war für ihn immens wichtig. „Tieck las den *Sommernachtstraum* von Shakespeare ganz unaussprechlich schön. Wenn ich Dir nur beschreiben könnte, wie schön er liest; es ist aber über alle Begriffe“, (Günzel,S.5) so Meline Brentano, die Schwester

Clemens Brentanos. Auch Clemens lobte Tiecks mimisches Talent. Er schrieb in einem Brief, daß Tieck „als darstellender Künstler, die Bühne zu einer Ehre gebracht haben würde“ und „den innersten Beruf und ein Talent zur Bühne, wie es sich alle Jahrhunderte einmal hinaufverirrt“ habe. (Günzel,S.6) Tiecks Haus wurde zu einem der berühmtesten Salon in Deutschland, wie Rahel Varnhagenes Salon in Berlin und Goethes Haus in Weimar. Seine Leseabende gewannen an Popularität, viele Gäste lauschten seinem Vortrag.

Einige bereiteten sich in Hotelzimmern extra auf den Leseabend vor, so schön seien diese gewesen. Die Frauen im Hause Tiecks bereiteten Tee und bewirteten die Gäste, was dem Leseabend eine warme familiäre Atmosphäre gab. Es bedürfte keiner Bühne, keiner Kostüme, keiner Musik. Es genügte für ihn die Dramen zu lesen, darauf richtete sich seine ganze Konzentration. Dies brachte ihm ein großes Glücksgefühl. Wie Rudolf Köpke berichtet, Tiecks Leidenschaft für das Schauspiel entstand direkt aus seiner Leselust.¹²⁾ Wenn er einmal mit dem Lesen begonnen hatte, war er durch nichts mehr zu unterbrechen. Er war so versunken ins Drama, daß er die Reaktionen nicht mehr bemerkte. „Da er aber während der Akte nicht absetzte, und die Aufmerksamkeit immer gespannt blieb, so ward bei der großen Hitze das Ganze zuletzt in hohem Grade ermüdend, und ich hatte Mühe, die Augen offen zu behalten“,¹³⁾ berichtete Franz Grillparzer in seinen Notizen über Tiecks Lesung des *Kaufmanns von Venedig*. „Was war das für ein Hochgenuß, in solcher Vollkommenheit dieses Meisterwerk vorlesen zu hören, wie man es nie so trefflich in allen Teilen auf der Bühne darstellen sehen konnte.“, (LL,S.164) schrieb der Schauspieler Eduard Genast nach Tiecks Lesung von *Romeo und Julia*. Tiecks Ruhm als Vorleser breitete sich in ganz Europa aus. „Seine begeistert akklamierten Vorleseabende wurden zu Triumphen in einer Epoche, deren Jubel hinreißenden und stupenden Virtuosen wie Paganini und Liszt galt und die den Typus des nachschöpferischen Schauspielers mehr und mehr an die Stelle des schöpferischen und produktiven Künstlers setzte“, (Günzel,S.7) so Günzel. Tiecks Leseabend fand in ganz Europa Beachtung.

Tieck las nicht nur Shakespeares Werke, sondern auch griechische Dramen, Schiller und Goethe. Da er während seiner Schulzeit Spanisch lernte, konnte er

den *Don Quijote* im Original lesen, und führte in seinen Kreis auch spanische Literatur ein. Dies alles wurde zu Erlebnissen, auf die er später in seinen eigenen Werken zurückgriff. So griff er in *Phantasmus* auf Calderons Art *Rahmen* zu benutzen zurück. Sieben poetische Freunde erzählen der Reihe nach. Über die deutsche und englische Literatur hinaus erfreute sich Tieck an der ganzen ihm zugänglichen Weltliteratur.

Die Salons erfüllten verschiedenste Aufgaben. Fragen der Politik, Mode u.s.w. wurden diskutiert, und sie waren selbstverständlich auch Umschlagplatz für alle Arten von Klatsch. Tiecks Salon spielte auch dadurch eine bedeutende Rolle, daß er verschiedene Werke der Weltliteratur vorstellte und mit den Deutschen vertraut machte. In diesem Sinne waren Tiecks Leseabende Bildungsstätten. „Fragen der dramatischen Technik [„Absicht“, „Zweck“, „Behandlung“] der Datierung, des Textverständnisses, letzten Endes der Philologie, sind für Tieck der hermeneutische Zugriff zur Erfassung der ‚hohen Erscheinung [...]‘, der ‚großen Einheit‘, des ‚Mittelpunkts‘ von Shakespeare.“, schreibt Roger Paulin in einer seiner Abhandlungen.¹⁴⁾ Tieck begreift Shakespeare durch Lesen und Darstellung. Tiecks Leseverständnis beruhte auf der seelischen Rührung, die er bei Shakespeare empfand. Wie interpretierte er Shakespeare? Wie sollten Leser und Hörer Shakespeare aufnehmen? „Dominierten in den Komödien Scherz, Satire und Ironie, von denen die tiefere Bedeutung nur mühsam verborgen wurde, so gerann in den romantischen Märchenovellen, etwa im *Blonden Eckbert* oder im *Runenberg*, das Grauen und das Unheimliche zu einer ganz neuen parabolischen romantischen Form, die von Tieck erst recht eigentlich geschaffen wurde. Sie erlaubte es ihm und den anderen Romantikern von Novalis und Brentano bis hin zu Chamisso und Hoffmann, die Verrätselungen einer ihnen in den gesellschaftlichen Zusammenhängen völlig unklaren, in ihren Symptomen und Auswirkungen aber oft erstaunlich klaren historischen Übergangszeit in adäquate künstlerische Bilder und Geschichten umzusetzen.“ (Günzel, S.15) Tieck studierte Shakespeares Dramaturgie, besonders die Art der psychologischen Schilderung. Der Seelenzustand ist bei Shakespeare nicht eintönig, sondern abwechslungsreich und vielfältig. Shakespeare konnte in seiner Lebensklugheit auch

Handlungsvorgänge, die dem Bereich des Unterbewußten angehören, in seinen Werken zum Ausdruck bringen. Tieck achtete darauf und verwendete es in seinen Werken.

Ebenso befaßte er sich mit Problemen der Inszenierung. „Um Shakespeares Dramen richtig verstehen zu können, war für Tieck eine Aufführungspraxis erforderlich, die der *originalen* möglichst nahe kommen sollte. Als Dramaturg wußte er allerdings, daß zwischen seinen Vorstellungen von einer elisabethanischen Bühne und dem Geschmack des Theaterpublikums ein Kompromiss getroffen werden mußte.“(Paulin,S.104) Bis 1840 bekam Tieck eine öffentliche Stellung. Im August 1840 bewilligte ihm der König eine jährliche Pension von 1000 Talern. Zwei Monate sollte Tieck in Sanssouci zubringen. Shakespeare auf der Bühne stand im Mittelpunkt seines Interesses, die Inszenierung war ihm eine Herzensangelegenheit. Tiecks Shakespeare-Studien waren also durch die Praxis bestimmt, in keinem Fall reine Arbeit am Schreibtisch. Die Aufführungen gaben ihm auch genaueren Einblick auf die Publikumswirkung seiner Arbeiten. Eine Welt zusammen mit den Zuschauern zu erschaffen, war ihm das größte Anliegen. Tieck schrieb in der Vorrede zum *Deutsche Theater*: „Im Wesentlichen kam die Bühne Shakespeares mit der griechischen überein, indem sie sich erst für die alten religiösen Mysterien gebildet hatte.“¹⁵⁾ Endlich, am 14. Oktober 1843, gelang es Tieck, seine Entwürfe zu realisieren. „Durch eine ergötzliche Vorlesung des *Sommernachtstraum* sei der König zu der Frage angeregt worden; Sollte das denn wirklich nicht mehr auf die Bühne zu bringen sein? Sofort habe Tieck, schwindelnd vor der Aussicht, am Abend seines Lebens einen seiner sehnlichsten Wünsche erfüllt zu sehen, ausgerufen: Majestät! Wenn man mir die Erlaubnis und Mittel gäbe: es sollte das entzückendste Schauspiel der Erde werden!“ (Pertersen, S.173) Pertersen verweist auf Notizen des Schauspielers Debrient; „Unter Laube ist der Raum zwischen den Treppen [Shakespeares Hinterbühne] verstanden; sie ist bei Anfang des 2.Aktes geschlossen, öffnet sich bei der 6.Szene und schließt sich wieder bei Beginn der 7. Szene [Lysander und Hermias Austreten]. “ Debrient, der den Lysander spielte, gab genaue Daten; „Am 27. September 1843 begannen die Proben im Obergeschoß des königlichen Elisabethsaale, weil das tägliche Spiel im

Schauspielhaus dort die Aufstellung des dreistöckigen Gerüsts nicht zu ließ.[...] Am 18. Okt. war die erste öffentliche Aufführung im Schauspielhaus, deren großer Erfolg nach Künstler 40 Wiederholungen zur Folge hatte.“ (Pertersen,S.189) Pertersen schreibt weiter: „Tiecks bahnbrechende Einrichtung blieb sogar bis zum Ende des Jahrhunderts Grundlage für alle späteren Einstudierungen des Berliner Kgl. Schauspielhauses und so mancher anderen deutschen Bühne, die ihm folgte.“ (Pertersen,S.190) In gewissem Sinne vollendete dies Tiecks Shakespeare-Studien, weil er damit sein Ziel erreichte, Shakespeares Werk aus dem 16. Jahrhundert auf eine deutsche Bühne des 19. Jahrhunderts zu bringen. Wie schon am Anfang angeführt, erfreut sich die Tieck-Forschung heute nicht gerade einer Blüte, es wäre aber wünschenswert, Tiecks-Forschungen neue Beachtung zu schenken und einer neuen Bewertung zu unterziehen.

Anmerkungen

- 1) Ludwig Tieck: *Ludwig Tieck. Literaturprogramm und Lebensinszenierung im Kontext seiner Zeit.* (LL) Hrsg. v. Walter Schmitz. (Max Niemeyer) Tübingen 1997. In: Vorbemerkung S.7-S.13, hier S.7.
- 2) Klaus Günzel: *König der Romantik. Das Leben des Dichters Ludwig Tieck in Briefen, Selbstzeugnissen und Berichten.* Hrsg. v. Manfred Damaszynski. (Nation) Berlin 1981, S.109.
- 3) Vgl. „Zwischen 1776 und 1780 brachte Schröder *Hamlet, Othello, Macbeth, König Lear, Richard II., Heinrich IV., den Kaufmann von Venedig* und *Maß für Maß* auf die Bühne. Er legte dabei die Prosaübersetzungen Wielands (1762-66) und Eschenburgs (1775-77) zugrunde, die er allerdings tiefgreifend bearbeitete.“ Erika Fischer-Lichte: *Geschichte des Dramas.* Band 1: Von der Antike bis zur deutschen Klassik. (A.Francke) Tübingen, Basel 1999, S.348
- 4) Friedrich Gundolf: *Shakespeare und der deutsche Geist.* (Georg Bondi) Berlin 1920, S.334.
- 5) Michael Hiltcher: *Shakespeares Text in Deutschland.* Textkritik und Kanonfrage von den Anfängen bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. Hrsg. v. Bernfried Nügel und Hermann Josef Real.(Peter Lang) Frankfurt am Main 1993, S.60.
- 6) a.a.O., S. 60.

- 7) Vgl., „Gottsched ist seinem ganzen Wesen nach ein von den Schweizern grundverschiedener Mann, aus ganz anderen Lebensverhältnissen und Lebensbedingungen erwachsen. Er hat nicht die leichte Natur Bodmers, die je nach der Neigung des Augenblicks sich bald dieser, bald jener litterarischen Richtung hingiebt, nach allen Seiten hin interessiert, leicht erregbar und leicht erregend, große Pläne entwerfend, auf deren Ausführung es ihm so genau nicht ankommt, und wie im Flug Gedanken erhaschend, die eine neue Bahn eröffnen;“ *Deutsche National-Literatur. Historisch-kritische Ausgabe.* Hrsg. v. Joseph Kürschner. 42.Band. / Joh. Christoph Gottsched und die Schweizer J. J. Bodmer und J. J. Breitinger. Hrsg. v. Johannes Crüger. (Sansyusya) Tokyo 1974, S.26.
- 8) Ludwig Tieck: *Ludwig Tieck Schriften.*(TS) Hrsg. v. Hans Peter Balmes in Zusammenarbeit mit Manfred Frank, Achim Hölter, Michel Neumann, Uwe Schweikert, Karin Wilcke und Ruprecht Wimmer. 12 Bde. (Deutscher Klassiker) Frankfurt am Main. 1991, Bd.1, S.686.
- 9) Vgl. Simon Williams sagt, „ The very publication and Wieland's ambitions reflected the importance Shakespeare was rapidly acquiring among German readers. [...]Despite this popularity, the initial critical reaction was not entirely favourable, primarily because Wieland failed to meet the expectations either of conservative critical opinion or of those critics who knew and appreciated Shakespeare in English.“ *Shakespeare on the german stage.* Vol.1: 1586-1914 (Cambridge University) Cambridge, New York, Port Chester, Melbourne, Sydney 1990, S.52.
- 10) Marianne Thalmann: *Ludwig Tieck. Der romantische Weltmann aus Berlin.* (AG) Bern 1955, S.87.
- 11) William Shakespeare: *The Complete Works of William Shakespear.* (Random House) New York 1975. In: *The Tempest.* S.1-S.22, hier S.6.
- 12) Rudolf Köpke: *Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mittheilungen.* 2 Teile. (Brockhaus) Leipzig 1855.
- 13) Franz Grillparzer: *Reisetagebücher.* Hrsg. v. Rudolf Walbiner. Berlin 1971, S.104.
- 14) Roger Paulin: *Ludwig Tieck.* (Metzler) Stuttgart 1987, S.261
- 15) Julius Petersen: *Ludwig Tiecks Sommernachtstraum- Inszenierung.* In: *Neues Archiv für Theatergeschichte.* Hrsg. v. Mar Herrmann. Berlin 1930, Bd.2, S.163-S.198, hier S.172.

(神戸大学非常勤講師)